

ENTRE IMAGEM E NARRAÇÃO: UMA ÉTICA DA TRANSMISSIBILIDADE COMO EXERCÍCIO A UMA VIDA CORAJOSA

ENTRE IMAGEN Y NARRACIÓN: UNA ÉTICA DE LA TRANSMISIBILIDAD COMO EJERCICIO HACIA EL “CORAJE DE VERDAD”

BETWEEN IMAGE AND NARRATIVE: AN ETHIC OF TRANSMISSIBILITY AS AN EXERCISE IN COURAGEOUS LIVING

CANELLAS, FERNANDA DE FRANÇA IGLESIAS

Doutoranda do Programa de Pós - Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGSI/UFES)
E-mail: iglesias.canellas@gmail.com

BAPTISTA, LUIS ANTONIO DOS SANTOS

Professor do Programa de Pós - Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGSI/UFES)
E-mail: baptista509@gmail.com

BARROS , MARIA ELIZABETH BARROS DE

Professora Titular do Programa de pós graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo
E-mail: betebarros@uol.com.br

RESUMO

O artigo apresenta uma proposta de transmissão da história como passagem de uma evidência contrariante. Ao abordar temas como o fundo imemorial da memória, a transmissão da coragem de verdade, do escândalo, do fundo do próprio trabalho da morte na linguagem, convoca um modo de pensar a História de forma a ampliar seus objetos e metodologias. Ao trazer para o debate pensadores como Maurice Blanchot, Roland Barthes e Walter Benjamin, aborda questões da História, mas, também, da Narração e da Memória, uma vez que, no nosso entendimento, são temas que se diferenciam, mas não se excluem. Encontramos, ainda, em Michel Foucault, algumas pistas ao pensar uma linguagem em ato, apresentada como gesto; um modo de dizer que se expresse, cuja apresentação seja ela mesma uma coragem em exercício, a noção de coragem da verdade. Portanto, essa é nossa direção: trazer estudos sobre a produção do saber, políticas da memória, narração e transmissão, ancorados em perspectivas teóricas e metodológicas que podem contribuir para esse debate, mas também para uma possível ampliação crítica a respeito do fazer historiográfico, indagando suas formas de inscrição no presente. Buscamos analisar práticas em História como plano em transformação permanente, apresentando disputas de sentido e diferentes modos de articular a relação entre passado, conhecimento e imaginação histórica.

PALAVRAS-CHAVE: : Coragem da verdade; memória; narração.

RESUMEN

El artículo presenta una propuesta de transmisión de la historia como el pasaje de una evidencia contradictoria. Al abordar temas como el fondo inmemorial de la memoria, la transmisión del coraje de verdad, el escándalo, el fondo del trabajo de la muerte en el lenguaje, convoca a una forma de pensar la Historia que amplíe sus objetos y metodologías. Al traer al debate pensadores como Maurice Blanchot, Roland Barthes y Walter Benjamin, aborda cuestiones de la Historia, pero también de la Narración y la Memoria, ya que, en nuestro entendimiento, son temas que se diferencian, pero no se excluyen. Encontramos, además, en Michel Foucault, algunas pistas para pensar un lenguaje en acto, presentado como gesto; una forma de decir que se expresa, cuya presentación es en sí misma un coraje en ejercicio, la noción de “coraje de verdad”. Por lo tanto, esta es nuestra dirección: aportar estudios sobre la producción del conocimiento, las políticas de la memoria, la narración y la transmisión, basados en perspectivas teóricas y metodológicas que puedan contribuir para este debate, pero también a una posible ampliación crítica sobre la práctica historiográfica, indagando sus formas de inscripción en el presente. Buscamos analizar las prácticas en Historia como un plano en permanente transformación, presentando disputas de sentido y diferentes modos de articular la relación entre pasado, conocimiento e imaginación histórica.

PALABRAS CLAVES: coraje de verdad; memoria, narración.

ABSTRACT

This article presents a proposal for transmitting history as the passage of contradictory evidence. By addressing themes such as the immemorial background of memory, the transmission of true courage, scandal, and the very essence of death in language, it calls for a way of thinking about history that broadens its objects and methodologies. By bringing thinkers such as Maurice Blanchot, Roland Barthes, and Walter Benjamin into the debate, it addresses issues of History, but also of Narration and Memory, since, in our understanding, these are themes that differ but are not mutually exclusive. We also find in Michel Foucault some clues for thinking about language in action, presented as a gesture; a way of expressing oneself, whose presentation is itself an exercise in courage, the notion of courage of truth. Therefore, this is our direction: to bring studies on the production of knowledge, politics of memory, narration, and transmission, anchored in theoretical and methodological perspectives that can contribute to this debate, but also to a possible critical expansion regarding historiographical practice, questioning its forms of inscription in the present. We seek to analyze practices in history as a plan in permanent transformation, presenting disputes of meaning and different ways of articulating the relationship between the past, knowledge, and historical imagination.

KEYWORDS: courage of truth; memory; narration.



INTRODUÇÃO

Quase não era canto, no sentido em que este é aproveitamento musical da voz. Quase não era voz, no sentido em que esta tende a dizer palavras. O canto flamenco é antes da voz ainda, é fôlego humano. Uma palavra ou outra às vezes escapava, revelando de que era feita aquela mudez cantada: de história de viver, amar, e morrer (LISPECTOR, 2018: 266).

Passando pela Espanha, Clarice Lispector é cruzada por esse canto¹ que se expressa em modulações que vão da alegria ao sofrimento. Segundo ela, grita também o silêncio, cuja falta de palavras transmite, sobretudo os espasmos que “Até à exaustão, comunicam-se durante horas através dessa linguagem que, se algum dia teve palavras, estas foram se perdendo pelos séculos – até que a tradição oral passou a ser transmitida de pai para filho apenas como ímpeto de sangue.” (LISPECTOR, 2018: 267). Como capta Clarice, sequer se trata de um espetáculo para ser assistido, mas uma comunicação que acontece em vibrações e cuja apreensão dessa linguagem, entre canto, palmas e sapateio, se dá num entendimento outro: “E nem é uma dança. O sapateado é antes da dança organizada – é o corpo manifestando-se, pés transmitindo até à ira em linguagem que Espanha entende.” (LISPECTOR, 2018: 266). A dança flamenca é, ainda, além da alegria, uma alegria séria. Como admite Clarice, “Esta dança é a coragem.” (pag.268).

“O que transmitimos, afinal, quando narramos?” é a pergunta aqui disparada, a que nos impede de que acomodemos em qualquer definição simplista o que acontece quando nos contamos histórias, essa coisa da narração. Uma questão de transmissão, se apresenta, certamente. Mas recusamos, contudo, o desejo de apenas comunicar um conteúdo, de reivindicar ‘narrativas e imagens outras’, como alternativas às tantas que nos interpelam cotidianamente, nem propor o que seriam imagens ou narrativas ‘melhores’ para pensar o presente, pois não se trata de um juízo de valor. O que desejamos quando insistimos nesse limiar como uma ética na transmissibilidade, é uma atenção parecida com a de Clarice ao deparar-se com a linguagem flamenca: passar adiante uns aos outros não um assunto, um conteúdo, mas o modo mesmo como se transmite, o embate que ali sucede. Interessa-nos, dessa passagem, essa coisa pouco definida, que conserva, contudo, uma intensidade, a que chama de ímpeto de sangue.

Nesse sentido é que traçaremos aqui uma proposta que, no ensejo de ampliar as contribuições para pensar a História, a abordará pela perspectiva de uma transmissibilidade operada nos domínios da memória, entre lembrança, esquecimento e narração, bem como no âmbito das imagens que emergem nesse processo. Embora entendamos a diferença de tais domínios, os consideraremos indissociáveis nessa direção que apostamos, pela qual uma transmissibilidade dá a prova não apenas de um conteúdo, mas de um modo e exercício ético-político a uma vida que se exponha ao risco pela narração e por um trabalho de memória no qual um legado imemorable se inscreve e é passado adiante.

Não obstante, atentos às pistas deixadas por Walter Benjamin, a descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem – que de modo algum é uma imagem contemplativa (BENJAMIN, ANO: 34), mas, ao contrário, imagens capazes de equivocar a linearidade da História e abrirem outros rumos para a narração – é que entendemos que a escolha dessa direção desemboca em uma também aposta ético-política de imaginação histórica. Como nos sugere Didi-Huberman (2018), remontar o tempo, a partir de um gesto de montagem, gesto esse que não desenvolveremos, por ora, nesse artigo, é poder fazê-lo abrir numa outra configuração; um tempo que se encontra, então, submetido a um trabalho de memória (DIDI-HUBERMAN, 2018: 156). Trabalho esse, acionado numa também entrega à imprevisibilidade do lembrar, tendo a escrita como a ferramenta e exercício desse movimento.

Em Barthes encontramos, ainda, um modo de pensar a história que nos interessa: História como narrativa. A História não seria um espelho do real, mas um discurso construído que funciona como uma narrativa. Em seu texto *O discurso da História* (2012), afirma que o historiador não recupera o passado, ele o narra. O passado em si é inacessível, o que temos é uma reconstrução discursiva feita com escolhas narrativas e linguísticas. Para o semiólogo francês, a História é uma forma de escrita, não uma reprodução neutra do real, que usa recursos narrativos que produzem um efeito de evidência, como se o narrado fosse “natural” e “real”. Tal efeito, dentre outros, é produzido pelo apagamento de detalhes supostamente neutros.

O historiador é, portanto, um narrador. A História é, em Barthes, uma narrativa constituída por escolhas e pode funcionar como um mito, quando naturaliza construções sociais, apaga as contradições, apresenta ideologia como fatos. Ao ocultar sua construção, a narrativa histórica vira um mito moderno, uma vez que se apresenta como “evidência”, “como o que realmente aconteceu.” Assim, ao ocultar seu caráter narrativo, o discurso histórico se torna um mito.



(...) sem que haja necessidade de recorrer à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, imaginário, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual enuncia-se um discurso, (2012: 176)

Pensando com Nietzsche, Barthes considera que “Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato”. (BARTHES apud NIETZSCHE, 2012: 176). História não reflete o passado, ela o narra, não mostra o real, produz o discurso sobre o passado, não é acesso direto aos fatos, existe apenas a linguagem que os fatos expressam. Ao naturalizar certos signos a ideologia dominante apresenta construções culturais como se fossem verdades eternas e óbvias. A análise barthesiana busca, justamente, expor o mecanismo ideológico na construção do mito, apresentando a “evidência contrariante” de que aquele signo é, na verdade, uma construção histórica e arbitrária, e não algo natural. Uma “evidência contrariante” como o elemento no texto, na linguagem, que resiste a essa domesticação do sentido, quebrando a expectativa e a obviedade. O semiólogo francês questiona, interrompe e subverte uma leitura óbvia, naturalizada ou hegemônica de um signo, de um texto ou de uma imagem, logo, de uma História que privilegia o assim ‘aconteceu’ (BARTHES, 2012: 178).

Nesse caminho, então, é que no ensaio *Tradição do Imemorável*, Giorgio Agamben introduz uma questão parecida com a nossa no que se refere à transmissibilidade na e pela linguagem: para pensar tradição se faz necessário atentar-se para o fato de que nos transmitimos uns aos outros a linguagem, sem a qual sequer seria possível uma tradição. Mas se detém numa pergunta similar a nossa e que, como aponta, constitui o tema da filosofia “Mas o que transmite o homem ao transmitir a linguagem?” (AGAMBEN, 2015: 133). Volta-se, então, a pensar já não a coisa transmitida, mas o que entendemos que seria a transmissão da possibilidade mesma de transmissão, “a própria ilatência (*aletheia*), a própria abertura em que algo como uma transmissão é possível” (AGAMBEN, 2015: 134). E, é às voltas em como isso é possível, que Agamben colocará em cena a tradição da transmissibilidade como questão, o que chama de um legado imemorável que é passado adiante na linguagem, inscrito no que transmitimos uns aos outros, e que seria o que constitui a linguagem humana como tal. Busca em Platão o que seria essa abertura, o passar adiante não o que se sabe, mas na memória “o tempo em que o homem não era ainda homem” (AGAMBEN, 2015: 135), o esquecimento mesmo:

(...) a memória não tem de guardar esta ou aquela verdade, esta ou aquela recordação, mas deve velar pela própria abertura da alma, por sua própria *ilatência*. A estrutura anamnésica do conhecimento não se refere a um passado cronológico ou a uma preeminência ôntica, mas a própria estrutura da verdade. Esta, não podendo apreender-se e transmitir-se sem se tornar ela própria uma coisa rememorada, só pode se conservar permanecendo imemorável na memória e se desmentindo sempre – como ideia – em seu dar-se a ver, isto é, não como um ensinamento (*didaskalia*), mas como uma missão divina (*theia mora*) – em termos modernos: como abertura histórico-epocal (AGAMBEN, 2015: 135)

Esquecimento esse muito próximo à maneira como entendemos o conceito de ‘experiência’, a partir do que Maurice Blanchot retira da obra de Rilke: não como acúmulo de coisas vividas, mas a ação de um silêncio pelo qual se experimenta um novo contato com o ser, no qual uma metamorfose entra em curso, pelo qual pode nascer a primeira palavra de um verso; silêncio e esquecimento dos quais permanecem a prova mesma de uma indeterminação. (BLANCHOT, 2011: 89). Silêncio e transformação esses os quais persegue e dos quais também testemunha a sua obra, o que de *O livro por vir* podemos tomar como sendo aquilo de que o crítico literário ressalta da literatura: que ela não seja ainda um pensamento, mas o seu “ainda não”, retirando qualquer dado seguro da existência para fazer-nos provar do que na narrativa não nos preserva ou protege, mas são o seu risco e o seu escândalo. Daquilo que de sua obra faz cintilar o trabalho de uma morte em curso, agindo como luz impessoal a ressoar do fundo da linguagem. O risco, o escândalo, o malogro, o trabalho da morte que nos serão tão caros e roçarão esta escrita.

Aqui nos lembramos de Rolnik (1992) quando fala do terror que a alteridade produz quando pensada como caos e devir-outro. A conexão que nos vem aqui é: uma narrativa não nos preserva, muito ao contrário, pode produzir terror quando nos lança a um devir-outro. Narrativa como produtora de caos. A autora afirma que é na coexistência entre os corpos que se produzem turbulências e transformações irreversíveis em cada um deles. Não seria esse um efeito também da narração?



A realidade não se restringe ao visível e a subjetividade não se restringe ao eu: à sombra disso tudo, no invisível, o que há é uma textura ontológica que vai se fazendo de fluxos e partículas que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos e partículas com os quais estão coexistindo, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim, irreversivelmente, o equilíbrio dessa nossa figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isso acontece há uma violência, vivida por nosso corpo em sua forma atual, que nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar o estado inédito que se fez em nós, a diferença que reverbera à espera de um corpo que a traga para o visível (ROLNIK, 1992: 36)

A alteridade vista da perspectiva do invisível é, portanto, o próprio caos, bem como os devires outro que aí se engendram. Assim, a alteridade (e seus efeitos), embora invisível, é real: nossa natureza é essencialmente produção de diferença e a diferença é gênese de devir-outro. Se consideramos que a processualidade é esse devir-outro, ganha maior consistência a ideia de que a processualidade é intrínseca à(s) ordem(ns) que nos constitui(em) e essa abertura para a alteridade, tomados como caos e devir-outro, implica a conquista de uma abertura também nas formas-subjetividade, que depende da capacidade de suportarmos o fato de que para além de uma individualidade, somos também, um permanente devir-outro, em que mudam os contornos do campo em que nos reconhecemos. “E isso depende de uma abertura para suportarmos o caos, próprio da dimensão invisível da alteridade; de suportarmos a violência das diferenças que aí se engendram, sem associá-la ao perigo de desintegração, de modo que o caos deixe de ser tão aterrador”. (ROLNIK, 1992: 41) Um estranhar o acúmulo de coisas vividas, experimentar um outro novo modo de subjetivação, que engendra uma metamorfose, um devir-outro que retira qualquer dado seguro da existência. A narrativa nos lança nessa experiência, não nos preserva ou protege. Tão próximo ao que, outrora, apresentou Walter Benjamin (2020) em *Metafísica da juventude: a conversa*: “No silêncio, a energia foi renovada: o ouvinte conduziu a conversa à borda da linguagem e o falante criou o silêncio de uma linguagem nova, ele, o primeiro que a escutou.” (BENJAMIN, 2020: 300).

Quando pensa linguagem, ainda, nos aponta o que para ele é o seu caráter imediato: “cada linguagem comunica-se a si mesma” (BENJAMIN, 2018: 11). E, com esta afirmação, é que no ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* discorrerá sobre essa sua condição não mediatizada, o que para o filósofo trata-se de sua magia e, por esse seu caráter mágico, trata-se também de sua infinitude. Mas o que implica afirmar a magia e infinitude da linguagem? Em primeiro lugar, o que Benjamin coloca em cena é que não é para comunicar conteúdos verbais que a linguagem se diz, senão para comunicar o que ela é, a sua comunicabilidade mesma, o que chama de essência espiritual das coisas “(...) e por isso toda linguagem contém em si a sua incomensurável e inconfundível infinitude.” (BENJAMIN, 2018: 12). Por essência espiritual, podemos considerar: o que sendo na linguagem expressado, assim o é, por ser inseparável de sua comunicabilidade, ou seja, a linguagem não revela as coisas, mas as expressa expressando a si mesma; volta-se, então, incessantemente para si, para o que nela se expressa sem mediar.

Parece-nos dizer daquilo que na linguagem comunica um *ethos*, o seu modo mesmo de ser e, por isso, Benjamin o designa como sendo a sua magia. E por que não poderíamos já pensar que essa comunicabilidade encarnada tratar-se-ia do intercâmbio de experiências a que nos indica o ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Esse contador de histórias, figura forjada boca a boca e advinda de uma oralidade sem nome, mescla em si tanto o viajante que traz consigo histórias longínquas, como o homem de sua terra que conserva as tradições; ambos capazes daquilo que para Benjamin é a essência da narrativa: o intercambiar experiências. É, ainda, aquele que se move para cima e para baixo nos degraus das experiências, como quem transita por “uma escada que chega até o centro da terra e se perde nas nuvens (...)” (BENJAMIN, 2012: 232) Para, por fim, incorporar ao tecido da experiência dos ouvintes a coisa narrada, advinda de uma experiência alteritária. Tal como essa coisa incerta a que nos remete Clarice Lispector, captada na linguagem sem palavra da dança e do canto flamenco, o seu ímpeto de sangue: a dança que não diz, apenas, mas expressa-se; também em gesto e é ela mesma uma coragem, uma espécie de risco no qual se pode lançar, arrematando-nos, afinal com isso que na narração, nas histórias as que chama de viver, amar e morrer, no movimento de contá-las, “É o triunfo mortal de viver o que importa” (LISPECTOR, ANO: 267)

Katia Muricy (2009) nos ajuda a entender essa linguagem voltando-se e agindo-se para si mesma que nos aponta Walter Benjamin:

No malogro da linguagem e na tentativa de superá-lo se estabelece uma unidade entre ato e palavra, entre ação e conhecimento. Nesta dialética, o silêncio é a origem sempre reencontrada onde as palavras



fracassam em sua intenção comunicativa, mas se redimem na imediaticidade de uma linguagem que reconhece a sua dimensão criadora como ato (MURICY, 2009: 95)

Desse modo, se recoloca para nós o conceito de experiência pensados por Walter Benjamin e Maurice Blanchot, a saber: não o acúmulo de coisas a serem comunicadas, mas a transmissão de um malogro, de um silêncio e de uma abertura criadora na qual a linguagem encarna o seu caráter mágico, criador e infinito, que Muricy (2009) aponta ainda como sendo o seu caráter material, audível e também visual e que, segundo ela, já indica na obra do filósofo alemão a passagem de uma teoria da linguagem para uma teoria da escrita (MURICY, 2009: 88) A linguagem então, não servindo a valores exteriores a ela, não cumpriria, desse modo, uma função utilitária, mas pode ser pensada em seu exercício, como ação política, não por submetê-la ao que seria essa função, pois é irreduzível a qualquer comando exterior o caráter de sua ação, mas por comportar na maneira mesma como se expressa também a sua ação, e nisso consiste o seu caráter político (MURICY, 2009: 94). Para a autora, ainda, ao pensar linguagem, Benjamin traz o passado como condição de uma conversa. Como também nos indica Barthes, a língua é fascista porque nos coloca a falar de determinado modo. Sua proposta é produzir uma virada nessa dimensão fascista da língua a partir de criação de uma linguagem outra, de um comando ético-político que deriva, que segue direções outras. Uma linguagem não hermenêutica, mas que pinta mais do que perscruta. Linguagem que trabalha com narrativas, imagens, expressões, idioletos, paixões, que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade. "...usar o signo como um véu pintado, ou ainda uma ficção" (BARTHES, 2020: 42)

Nesse sentido, a ação política não seria para nós um comando pela linguagem, mas a aposta de que ela em seu exercício, no limiar entre imagem e narração, é que podemos afirmá-la, a "(...) descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode mais absolutamente ser medido de forma contemplativa" (BENJAMIN, ANO: 34). Ação política essa, não sendo a da imagem contemplativa, como já mencionamos, é o que cunha na obra de Benjamin o conceito de imagem-dialética: a que encarna o pensamento como *práxis* e o faz operar no mundo, produzindo efeitos de desmonte; emerge estilizando determinado momento histórico, conferindo-lhe chances a um porvir. Portanto, nos interessa, nesse espaço limiar entre imagem e narração, justo a sua potência de abalo, capaz de provocar efeitos de dispersão, de instaurar aberturas ao pensamento. É nesse engendramento que situamos a ação política que nos interessa, a saber, a que na transmissão, por um trabalho de memória, no borrar do que seria uma linearidade entre passado, presente e futuro, inscreve-se uma fenda, uma evidência contrariante, irreduzível até mesmo a qualquer utilidade que pretendêssemos dar ela. Seria, então, a radicalidade da transmissão de um embate no qual o porvir se faz e é decidido.

Nesse sentido, Barthes (2012) nos fala do efeito do real produzido por determinado modo de narrar. Indaga uma ilusão de objetividade do discurso histórico, que se apresenta como transparente e científico. A escrita histórica cria um "efeito de realidade", (BARTHES, 2012:175) ao ocultar seu caráter narrativo, uma vez que o historiador confere significação, não apenas relata dados. "A partir do momento em que a linguagem intervém (e quando não intervém), o fato só pode ser definido de maneira tautológica: o notado procede do notável, mas o notável é – desde Heródoto, quando a palavra perdeu a sua acepção mítica – senão aquilo que é digno de ser notado". (BARTHES, 2012: 177)

Logo, ao tomar a História como narrativa, Barthes considera que ela pode ser contada, transmitida, de outros modos. Não há uma verdade única, mas discursividades concorrentes a respeito do passado, o que ele chama de polissemia da História. Se assim é, História não é realidade passada, mas uma narrativa produzida por códigos discursivos que criam o efeito de realidade e naturaliza escolhas ideológicas. O texto historiográfico, neste ponto específico, teria propriedades próximas ao texto literário posto que é também texto. Não textos idênticos, sem especificidades próprias da narrativa literária e histórica. O que queremos é pensar a construção da narrativa histórica a partir do que Barthes fala do "detalhe insignificante" na literatura ao texto histórico – e o semiólogo francês já abre, em seu estudo, essa via de compreensão.

Secularizada, a relíquia nada mais detém de sagrado, a não ser esse sagrado mesmo que está ligado ao enigma daquilo que foi, que já não é e que se dá, no entanto, a ler como signo no presente de uma coisa morta. Inversamente, a profanação das relíquias é de fato destruição de todo real, a partir dessa intuição de que o real nunca é mais do que um sentido revogável quando a história o exige e pede uma verdadeira subversão dos próprios fundamentos da civilização. (BARTHES, 2012: 178)

Retomemos, vez mais, o que Agamben nos deixa como pista: um legado imemorable na memória, que é passado adiante na linguagem e que constituiria a linguagem humana como tal. Maurice Blanchot (2010) nos ajuda a corroborar com esse legado ao expor-nos à uma imagem da memória como abismo, como um luzir impessoal, uma recordação que nada recorda,



pois é sem origem e sem recordação. A força narrativa a qual nem os poetas e nem seus ouvintes teriam acesso, pois é ela o longínquo de todos. Essa que chama de memória esquecida, seria a divindade primeira, o antepassado e a presença primordial do que desembocará, pela passagem das gerações, à *Mnemosuna*, à mãe das musas, retirada dos poemas gregos: A essência da memória é assim o esquecimento, esse esquecimento em que é preciso beber para morrer. Isso não significa apenas que tudo começa, tudo termina no esquecimento, no sentido pobre que damos a essa fórmula; pois o esquecimento aqui, não é um nada. O esquecimento é a própria vigilância da memória, a força tutelar graças à qual se preserva o oculto das coisas e graças à qual os homens mortais, assim como os deuses imortais, preservados daquilo que são, repousam no oculto de si próprios (BLANCHOT, 2010: 50)

Esse repouso do oculto de si nos interessa, porque nos faz tomar a memória como sendo o solo desse fazer e da inscrição de uma evidência contrariante da qual emergem, duplamente, imagem e narração. Solo de articulação entre presente, passado e porvir: é pela memória que tal engendramento incide, despertando nela, no repetido, o que também se lhe desconhece, ainda que sendo passado adiante como tradição, pois “Quem se interessaria por uma fala nova, não transmitida?” O que importa não é dizer, é redizer, e nesse redizer, dizer a cada vez ainda uma primeira vez” (BLANCHOT, 2010: 49).

Pensar numa interrupção no presente nos volta a encontrar essa transmissibilidade ainda desconhecida, isso a que temos chamado de experiência, que aparece encarnada, como ímpeto de sangue, como um escândalo de nós, essa potência silenciosa que nos acomete como lampejos de uma coragem fazendo-se ver e ouvir no pensamento. Blanchot, contudo, vai além e parece exigir ainda mais desse esquecimento, de modo que ele não seja apenas uma função, mas “o enigma de uma mudança indefinida” (BLANCHOT, 2010: 51), afirmando se, segundo ele, como acontecimento, como caminho sem retorno que nos retire qualquer dado seguro; a radicalidade de uma dispersão, pela qual até a noção de esquecimento, tal como a acomodáramos em uma prática de memória, também seja arruinada. Esse seria o abismo de que fala e que muito nos remete ao que em *O livro por vir* designar como o escândalo: ao falar de Madame Edwarda, narrativa sobre uma prostituta de bordel, o crítico capta algo de escandaloso que comparece no texto, mas não pode ser situado, nem mesmo atribuído aos gestos obscenos descritos, senão à uma espécie de contradição de que esses gestos se imponham aos leitores como se portassem os mais altos valores, atingindo-os como em descompasso. A esse efeito é que Blanchot (2018) designa escandaloso, não à atribuição de valores morais aos gestos, mas a maneira mesma que eles se apresentam, “como evidência contrariante, incontestável e intolerável” (BLANCHOT, 2018: 280), deixando, por esse efeito, a prova mal situada de um escândalo. Prova essa, indeterminada, mas que deixa sua marca “O corpo se restabelece, mas a experiência do ferimento permanece. Cura-se a chaga, não se pode curar a essência de uma chaga” (BLANCHOT, 2018: 280).

Pensar uma "evidência contrariante", mais especificamente, a ideia de que um dado específico e irrefutável pode invalidar uma interpretação, aparece em Barthes ao enfatizar que a Pluralidade de Significados de um texto está na sua "abertura de significância", o que permite múltiplas leituras e interpretações, em vez de um único significado fixo facilmente refutado por uma "evidência" isolada. A intenção de um autor não é o critério final para interpretação de um texto. Ao ser lançado ao mundo, é o leitor que produz o sentido por meio de suas análises e circunstâncias culturais. Isso remove a autoridade de uma "evidência" única e objetiva de uma interpretação "correta". Muitos mitos modernos funcionam precisamente desse modo ao esvaziar signos de seu significado denotativo e preenchê-los com significados culturais e ideológicos, conotativos (BARTHES, 2012: 180). Logo, o mito não é refutado por fatos, mas analisado e “desmascarado” em sua construção ideológica. Portanto, a ideia de certa "evidência contrariante" se faria no bojo de uma análise de como os diferentes signos, códigos e contextos culturais geram múltiplos significados. A crítica barthesiana não busca provar ou refutar interpretações de forma conclusiva de um texto, de uma narração, de uma imagem, mas, sim, explorar a riqueza e a complexidade do processo de significação.

Desse modo, é nessa chaga, nessa prova indeterminada e escandalosa que acomete o pensamento e a escrita como o lampejo de uma coragem, como ímpeto de sangue, é que desejamos nos demorar.

A CORAGEM EM VERDADE, A VERDADE DA CORAGEM

Não se tratando apenas de dizer, mas de uma transmissibilidade se dando a transmitir, o que pode, afinal, uma aposta nesse limiar entre imagem, memória e narração, como modo e substrato para passar adiante um escândalo, uma coragem, uma chaga? Como afirmar a transmissão do escândalo, o escândalo em transmissão? Encontramos em Michel Foucault alguma ressonância com o pensar uma linguagem em ato, apresentada como gesto; um modo de dizer que, em seu modo



de dizer mesmo, se diga, se expresse e, que, essa apresentação seja ela uma coragem em exercício, operante, a coragem encarnada. A verdade da coragem. Verdade porque dita corajosamente, em risco. Seria essa uma das modalidades de dizer a verdade, a saber: *a parresia*.

Em *A coragem da verdade*, Foucault (2011) nos conta ter tido, como plano inicial, o perfazer um trajeto na história antiga das práticas de dizer a verdade sobre si mesmo, mas é com análise do conceito político de *parresia*, que vê-se aproximar do que considera ser a também análise “das relações de poder e de seu papel no jogo entre o sujeito e a verdade” (FOUCAULT, 2008: 9). É por essa análise que chegará à articulação entre os modos de verificação, as técnicas de governamentalidade e as práticas de si, ou seja, toca a problemática engendrada entre o sujeito e sua relação com a verdade, pela perspectiva do que venham a ser as práticas de governo e si e dos outros. Não se trataria, de modo algum, de analisar quais são as formas de discurso tais como ele é reconhecido como verdadeiro, mas sim: sob que forma, em seu ato de dizer a verdade, o indivíduo se constitui e é constituído pelos outros como sujeito que pronuncia um discurso de verdade, sob que forma se apresenta, a seus próprios olhos e aos olhos dos outros, quem diz a verdade, [qual é] a forma do sujeito que diz a verdade (FOUCAULT, 2008: 4). Desse modo, o que interessa a Foucault na análise da *parresia* é a produção da verdade e como se manifesta, em lugar de pensá-la em termos epistemológicos, isto é, “não se trata mais de formular para os discursos verdadeiros a questão das suas condições de possibilidade formais (...), mas as suas condições histórico culturais de existência” (GROSS, 2011: 303). Recupera essa noção de *parresia* e pensa seus desdobramentos tal como ela comparece ao longo da Antiguidade.

A *parresia* seria, então, uma modalidade de dizer a verdade na qual se diz tudo, tudo dessa verdade “sem mascará-la com o que quer que seja” (FOUCAULT, 2008: 11), modalidade na qual se manifesta e, manifestando-se, o faz corajosamente. Chama atenção, contudo, que há duas maneiras de entender o dizer tudo. Uma delas é a forma tagarela de dizer qualquer coisa que passe pela cabeça, sem que possa ser contida pelo parresiasta, um falatório; a outra, a que também nos interessa para este trabalho, é um modo de dizer desvencilhado do recurso da retórica, em que o parresiasta diz tudo da verdade por estar à ela ligado, ou seja, não diz sobre algo, não enfeita o discurso, não fala da boca pra fora, mas fala de maneira tal que, aquilo que pensa seja inseparável daquilo que diz, o que implica, de certa maneira, estar ligado também à maneira mesma como se vive. Desse modo, o dizer, o pensar e o viver se manifestam juntos nessa fala parresiástica e instauram uma modalidade do dizer. No entanto, para que essa fala não seja uma mera maneira de dizer o que se pensa, é necessário que aquilo que se pensa se manifeste de modo tal que, dizê-lo, arrisque o vínculo com o ouvinte, possa ferí-lo. Isto é, sendo o que se diz intrínseco à maneira mesma como se diz, em dizendo, o parresiasta o faz arriscando-se, corajosamente. E, por só poder dizê-lo assim, arrisca-se à violência do outro como resposta e, arrisca também, a relação pela qual um exercício de *parresia* pôde, inclusive, acontecer. Pode arriscar-se, no limite do exercício dessa coragem, a própria vida, no caso de o interlocutor não poder suportá-la. O jogo parresiástico se daria, por sua vez, pela também coragem do interlocutor em aceitar a verdade que lhe fere: É assim que se estabelecerá o verdadeiro jogo da *parresia*, a partir dessa espécie de pacto que faz que, se o parresiasta mostra sua coragem dizendo a verdade contra tudo e contra todos, aquele a que essa *parresia* é endereçada deve mostrar sua grandeza de alma aceitando que lhe digam a verdade. Essa espécie de pacto, entre aquele que assume o risco de dizer a verdade e aquele que aceita ouvi-la, está no cerne do que se poderia chamar de jogo parresiástico (FOUCAULT, 2008: 13)

Outro aspecto importante do parresiasta é que não seja um profissional dessa modalidade, se tratando, para Foucault, de um exercício muito mais difícil, por ser tanto uma maneira de ser como de fazer, uma atitude. Para tratar de sua complexidade, irá diferenciá-la de outras três modalidades de dizer a verdade encontradas na Antiguidade. São elas: o dizer a verdade da profecia, o da sabedoria e o do professor ou técnico. O profeta se difere do parresiasta, primeiramente, por não dizer em seu nome, mas desde uma posição intermediária, falando o que, de maneira geral, é a palavra de Deus, mediando, inclusive, uma relação temporal entre presente e futuro, bem como aquilo que o homem não sabe de si mesmo, uma verdade a desvelar; revelada, ainda, sob a forma de um enigma, ou seja, que precisaria, sobretudo, ser interpretada, “O parresiasta não deixa nada para interpretar. Claro, ele deixa algo para fazer: deixa àquele a quem ele se dirige a rude tarefa de ter a coragem de aceitar essa verdade, de reconhecê-la e dela fazer um princípio de conduta” (FOUCAULT, 2008: 16).

O dizer a verdade do sábio, por sua vez, também fala em seu próprio nome, tal como o parresiasta, e estaria mais próximo dele que o profeta, por não se tratar de um porta-voz, mas por falar a partir do seu modo de sabedoria. No entanto, o sábio é aquele que não precisaria falar, não urge que manifeste a sua sabedoria, sendo, de modo geral, um silencioso. Mas se difere do parresiasta na medida em que sua fala tem uma roupagem prescritiva, isto é, tende a falar daquilo que são as coisas, “não é na forma de um conselho ligado a uma conjuntura, mas a de um princípio geral de conduta” (FOUCAULT, 2008: 17), além de se situar em uma posição de quem responde, reservadamente, a endereçamentos que lhe sejam feitos, o que não acontece ao parresiasta, que seria aquele encarregado do dizer, cuja fala comportaria uma indeterminação e uma espécie de insuportabilidade ao interlocutor. Por fim, temos o dizer a verdade do professor ou técnico, que se trata de um saber, de uma *techné* que adquire e que, em alguma medida, tem a obrigação de transmitir, tal como lhe



transmitiram, como fruto de uma tradicionalidade, “(...) do mesmo modo, para que seu saber não morra depois dele, ele vai ter de transmiti-lo” (FOUCAULT, 2008: 24). Tal como o parresiasta, também é seu encargo o dizer, no entanto, sua fala não assume risco algum, e de modo geral, é uma fala que une, vincula e salvaguarda um saber comum, uma herança e seu passar adiante. A fala parresiática, diferentemente dessas outras modalidades de dizer a verdade: (...) assume o risco da hostilidade, da guerra, do ódio e da morte. E se é verdade que a verdade do parresiasta – [quando] é recebida, [quando] o outro, diante dele, aceita o pacto e joga o jogo da parresia – pode nesse momento unir e reconciliar, isso só ocorre depois de ter aberto um momento essencial, fundamental, estruturalmente necessário: a possibilidade do ódio e da dilaceração. (FOUCAULT, 2008: 24)

Foucault ressalta, então, que tais modos de verificação implicam personagens diferentes – o profeta, o sábio, o professor, o parresiasta –, modos de palavra distintos, bem como domínios também distintos: destino, ser, *tekné* e *ethos*, respectivamente.

Este último, desejamos discutir a fim de pensar a problemática da transmissibilidade que temos trabalhado até aqui: a transmissão de um *ethos*. É no cinismo que Michel Foucault perceberá uma forma de filosofia cujo modo de dizer a verdade está intrinsecamente ligado ao modo de viver. É na prática cínica em sua forma antiga que identificará, então, o modo de verificação do homem da *parresia*. Modo esse que não lhe é exclusivo, mas é aonde a palavra *parresia* é aplicada constantemente, no retrato do cinismo:

O cinismo não se contenta, portanto, com acoplar ou fazer se corresponderem numa harmonia ou numa homofonia um tipo de discurso e uma vida conforme apenas aos princípios enunciados no discurso. O cinismo vincula o modo de vida e verdade a um modo muito mais estrito, muito mais preciso. Ele faz da forma da existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade. Em suma, o cinismo faz da vida, da existência, do bíos, o que poderíamos chamar de uma aleturgia, uma manifestação da verdade (FOUCAULT, 2008: 150).

Segundo Foucault, a vida cínica é para a filosofia, desde a época helenística até o início do cristianismo, ao mesmo tempo familiar e estranha: ao passo que compartilha diversas características de filosofias da época, é também responsável por provocar no pensamento e nos modos de vida a experiência de um escândalo (FOUCAULT, 2008: 203). Foucault vai ainda nos mostrar alguns aspectos dessa vida cínica, aspectos esses aos quais os cínicos acabam por conceder uma reversão, transformando-os e devolvendo-os, estranhamente, à filosofia antiga. São eles: a vida não dissimulada, a vida independente ou sem mistura, a vida reta e a vida soberana. Destacaremos, contudo, o traço que mais nos interpela para esta escrita: o aspecto de uma vida soberana.

A vida soberana entendida tradicionalmente pela filosofia antiga estava atrelada a uma relação com o gozo e o prazer, superior a qualquer outra, pertencente e senhora de si mesma: “A vida soberana é uma vida em posse de si mesma, uma vida de que nenhum fragmento, nenhum elemento, escapa ao exercício do seu poder e da sua soberania sobre si mesma” (FOUCAULT, 2008: 238). Uma relação entre gozo, posse e prazer que, segundo Foucault, se abre a dois aspectos importantes que fazem desse modo de vida uma passagem de uma relação consigo para uma também relação com os outros. Seriam eles: pode ser uma relação pessoal em que se direciona ao outro um tipo de socorro ou ajuda, o endereçamento de uma lição, que apresenta-se aqui, como a relação entre mestre e aluno, bem como a do amigo com o amigo; e pode ser também um modo de relação com o outro de uma maneira mais abrangente, universal, direcionada à humanidade, a exemplo do sábio que, levando uma vida soberana, escreve textos que podem ser deixados para um alcance maior, uma lição para existência, de modo geral. Os dois aspectos, teriam, por sua vez, um caráter de obrigação da qual uma vida soberana não se poderia furtar e que para Foucault é a outra face de uma relação consigo “É o mesmo ato fundador de tomada de posse de si por si que, por um lado, vai me dar, a mim, o gozo de mim mesmo e, [por outro lado], me permitir ser útil aos outros quando eles estão em dificuldade ou na desgraça” (FOUCAULT, 2008: 241). O que os cínicos fazem desse aspecto de uma vida soberana, por sua vez, é levá-la ao limite, intensificá-lo, e assumem, então “(...) a afirmação arrogante de que o cínico é rei” (FOUCAULT, 2008: 241), produzindo uma imagem inversa, a de um “antirrei”, para devolver-lhes, desse modo, a sua precariedade:

O cínico é um verdadeiro rei, só que é um rei desconhecido, um rei ignorado, um rei que, voluntariamente, pela maneira como vive, pela opção de existência que fez, pelo despojamento e [a] renúncia a que se expõe, se esconde como rei. E nesse sentido ele é rei, mas rei em derrisão. É um rei de miséria, um rei que esconde sua soberania no despojamento. Não só na forma do despojamento, mas, como vimos da última vez,



também na da resistência voluntária, do trabalho perpétuo de si sobre si, pelo qual você leva sempre mais longe os limites do que pode suportar (FOUCAULT, 2008: 245)

O rei cínico, o rei zombateiro, admitiria, desse modo, três missões que se cruzam: uma é sua dedicação à miséria, é pela renúncia de si que o cuidado dos outros pode efetivar-se; uma missão médica em relação aos outros, ou seja, não mais legisla o outro, mas lhe direciona um tratamento, lhe concede instrumentos para sua felicidade; e, por fim, uma missão encarnada sob a forma de combate: “Ele é útil porque briga, é útil porque morde, é útil porque ataca” (FOUCAULT, 2008: 246).

Essa atitude cínica que diz-se expondo a vida que levam, expondo-se à vida: a coragem de verdade não se reduz à coragem do dizer a verdade, apenas, pois teríamos que por em questão esse estatuto de uma verdade a ser dita. O que é essa verdade senão a verdade de um modo de transmissão, a verdade de um escândalo em transmissão? A verdade aqui não se trata do conteúdo do dito, verídico ou não, mas é ela mesma transmitida verdadeiramente, como postura, como tomada de posição: parece só fazer sentido quando afirmada em coragem de dizer e agir – uma coragem em exercício, e por isso mesmo, uma verdade. O que se transmite, senão a coragem? Transmitir-se-ia a radicalidade da abertura, do choque causado pelo pensamento e, então, o pensamento como o que há de corajoso no dizer, porque opera causando rupturas. Seria esse o risco da narração: arriscar-se mostrando a vida, mostrando-se à vida?

Há, ainda, um paradoxo, um descabimento, uma espécie de descompasso no que transitem os cínicos, devolvendo aos filósofos um choque, expondo-os à distância, ao estranhamento entre o que são e o modo de vida que levam. Modo de vida esse que, causando um choque, uma deformação, chega aos filósofos e ao pensamento mesmo como a experiência de um escândalo: instauram o malogro, o descompasso, uma abertura. Ou melhor, o escândalo como experiência. Experiência essa, por sua vez, que comporta uma imagem, devolve aos filósofos uma imagem de si caricaturada, imagem estilhaçada, o seu espelho quebrado:

O cinismo desempenharia, de certo modo, o papel de espelho quebrado para a filosofia antiga. Espelho quebrado em que todo filósofo pode e deve se reconhecer, no qual ele pode e deve reconhecer a própria imagem da filosofia, o reflexo do que ela é e do que ela devia ser, o reflexo do que ele próprio é e do que ele próprio gostaria de ser. E, ao mesmo tempo, nesse espelho, ele percebe como que uma careta, uma deformação violenta, feia, sem graça, na qual ele não poderia em hipótese alguma se reconhecer nem reconhecer a filosofia. Tudo isso para dizer, simplesmente, que o cinismo foi percebido, creio, como a banalidade da filosofia, mas uma banalidade escandalosa. Da filosofia tomada, praticada, vestida em sua banalidade, ele fez um escândalo (FOUCAULT, 2008: 204).

Desse modo, parece haver algo de grande importância no modo de vida cínica para o temos afirmado até então, uma vez que traz consigo e faz operar a zona indefinida entre imagem e narração que tanto ensejamos para essa proposta: o modo de transmissibilidade cínica é um modo de dizer, pensar e viver indissociáveis que devolve ao mundo uma chaga, uma imagem em estilhaços. Ele ocorre nesse “entre” imagem e palavra, as conjugando de modo que, dizer e mostrar sejam inseparáveis. Um pensamento que se diz e se apresenta instaurando uma interrupção. Devolve um pensamento, uma linguagem em ato, e, nessa transmissibilidade, a imagem de um escândalo.

A IMAGEM, UM ESCÂNDALO

No ensaio de *Infância em Berlim*, chamado *A Lontra*, irrompe-se o que não podemos descrever, mas que no breve movimento da lontra que encantava e envolvia Walter Benjamin em longas esperas, podemos vislumbrar: (...) deixava-me ficar numa espera infundável em frente daquela profundidade escura e insondável, a fim de descobrir a lontra em algum ponto. Se, por fim, conseguia, certamente era apenas por um momento, pois logo o reluzente habitante daquela cisterna sumia de novo para dentro da noite aquosa (...) e meu futuro vinha ao meu encontro rumorejando à semelhança da cantiga de ninar entoada ao lado do berço (BENJAMIN, 2012: 95) O aparecimento da lontra, o escândalo: uma interrupção no tempo, no olhar, onde passado, presente e futuro se encostam e fazem qualquer tempo equivocar; quando o porvir vem ao encontro e de onde é impossível sair sem ser por ele atingido.

Naquele lugar a que Benjamin chama de “rincão profético”, pois para ele, “(...) como há plantas que, segundo dizem,



possuem o dom de nos fazer ver o futuro, também há lugares que tem esse mesmo poder. Em geral, são sítios abandonados, e também copas de árvores acudadas contra muros, becos sem saída ou entradas de jardim, onde ninguém jamais se detém. Em tais lugares, parece ser coisa do passado tudo o que nos espera” (BENJAMIN, 2012: 94). Junto a isso, um gesto que nos traz a obra de Walter Benjamin: a espera. O olhar atento do materialista histórico à espera do surgimento não menos incerto que arrebatador do animal vindo das profundezas escuras do zoológico, faz retumbar a segunda tese em *Sobre o conceito de História*:

O passado traz consigo um índice secreto que conduz à redenção. Não é à nossa volta que plana um pouco do ar respirado pelos que já passaram? Não é a voz de nossos amigos que por vezes é um eco das vozes daqueles que nos precederam na terra assombrada? E a beleza das mulheres de outras épocas não se encontra na de nossas amigas? Existe um acordo tácito entre as gerações passadas e a nossa. Na Terra, todos fomos esperados. (BENJAMIN, apud MATOS, trad. modificada, 2010: 27)

Mas em que consiste esta espera, essa atenção? Que pensamento é esse que irrompe e faz ecoar um acordo entre as gerações? Cabe, ainda, uma aposta de pensar por imagens em tempos em que os olhos não cessam de buscá-las, em que somos forjados nos imperativos do olhar? “(...) descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem” (BENJAMIN, 2012: 34)... Se Benjamin nos alerta que tal espaço não é, de maneira alguma, o da imagem contemplativa, se esta espera não é contemplativa, que força seria essa, então, advinda de outros tempos que, em lugar de nos fazer pensá-los, duplica o gesto da espera, nos fazendo ser pensados e também esperados, arrancados de qualquer firmamento, por ele?

Seguimos nisso que nos parece ser ainda uma problemática da transmissibilidade: no espaço da ação política, somos agidos pelos ventos de outrora e esses a quem esperamos também nos esperam. Assaltamo-nos uns aos outros, presente e passado. É esse encontro o que nos interessa, o que desse choque nos estranha, nos move e nos pensa: o breve movimento da lontra atinge, transporta e imobiliza Walter Benjamin, como um raio, “Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada. O materialista histórico aproxima-se de um objeto histórico somente quando ele o confronta enquanto mônada” (BENJAMIN, 2012: 251). De tempos outros arrancamos algumas imagens e por elas somos arrancados do nosso, confrontados, como herdeiros que somos desse materialismo que “(...) aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história;” (BENJAMIN, 2012: 251).

A filosofia da história de Benjamin insiste nesses dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferece-las atenção no presente. (GAGNEBIN, 2013: 80)

Desejamos tomar esse duplo gesto também como coragem. Afinal, o que pode a emergência de um porvir, entre imagem e narração, no instante de perigo, senão apresentação corajosa do pensamento? Há no escândalo cínico, uma imagem devolvida aos filósofos como um espelho estilhaçado. Imagem que transmite corajosamente um escândalo, e, devolve, em susto e choque, em gesto, a distância entre os valores que discursam e a vida que levam. Ora, a que riscos, então, nos lança esta aposta, essas outras imagens, “(...) onde ninguém jamais se detém.” (BENJAMIN, 2012: 94), mas que nos devolvem o espelho variado da memória e o seu recompor infinito? Ao que isso nos abre quando apostamos que, para o fazer histórico, há espaço para uma política e ética da imaginação?

Gagnebin (2013) nos aponta, ainda, o caráter finito dessas imagens. Das muitas interpelações que se pode fazer ao passado, da entrega ao fluxo da narração e do sonho, de sua infinitude, há uma intensidade breve e imobilizadora que se nos dá numa vibração, como o relâmpago que se nos apresenta como a experiência do “despertar”. No limiar entre o sono e o acordar: uma imagem. Despertar esse que estilhaça o tempo cronológico e linear, nos devolvendo, porque não, a também imagem de um espelho quebrado. Rachando uma ordem temporal, essas imagens não se reduzem às lembranças, mas inserem no hoje, um estranhamento, “São igualmente finitas, porque o “eu” que nelas se diz, não fala somente para lembrar de si, mas também porque deve ceder lugar a algo outro que não si mesmo” (GAGNEBIN, 2013: 80). A retomada de uma força de outrora que não pôde ganhar passagem, mas encontra chance nesse confrontar, abrindo se, abrindo-nos ao porvir. Muricy esboça bem esse despertar na obra de Benjamin:



Quando Benjamin prefere os termos *Outrora* (das *Gewesene*) e *Agora* (das *Jetzt*), quer diluir a compreensão temporal fixadas nos termos passado/presente. Quer estabelecer entre estes uma relação que irá opor à temporal: uma relação dialética. Essa dialética expressa na fórmula *Dialektik im Stillstand*, não é de natureza temporal: é uma dialética figurativa, imobilizada. Esta dialética parada, como que à espreita, é onde *Outrora* e *Agora* instantaneamente se encontram, como escreve Benjamin, em um relâmpago. (MURICY, 2009: 245)

Didi-Huberman (2015) enfatiza, cotudo, que a imagem que emerge nesse encontro entre *Agora* e *Outrora* não se trata de forma alguma de uma imitação das coisas, mas "(...) o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas" (DIDI-HUBERMAN, 2015: 126).

Desse modo, haveria no arriscar da linguagem, entre imagem e narração, indícios de uma coragem cínica frente aos perigos do conformismo no presente, que se apresenta também pela maneira como nos atentamos para esse passado. De modo que, o espreitarmos por esse intervalo tornado visível, pela linha de fratura entre as coisas, tem a ver com assumir o escândalo, a evidência contrariante que tanto temos insistido, como sendo imprescindível na aposta de um porvir experimentado como risco, mas também como chance de criação.

CONCLUSÃO

Da narração do encontro entre Clarice Lispector e o que nela despertou a linguagem flamenca é que ressaltamos, como ponto de partida para nosso problema, um certo modo de transmissão no qual o que parece ter efeito de experiência é não somente o dito na linguagem, mas o gesto encarnado, fazendo-se ver e provar aquilo que se diz. Prova e experiência essa, que são afirmadas aqui como, pela via da memória, a transmissibilidade de uma evidência contrariante, uma vez que, operam instaurando uma abertura ao porvir, deixando-nos indícios sim, mas não de fatos ou relatos de um acontecido, senão de uma indeterminação, ao que designamos com a ajuda de Maurice Blanchot e Michel Foucault, dentre muitas maneiras, de coragem de verdade, de escândalo. Maneiras que escolhemos para desenvolver o que para nós tem sido de grande importância para pensar o debate da Historiografia, quando consideramos e apostamos na inseparabilidade entre conhecimento histórico e trabalho de memória; trabalho esse que acontece no embate entre lembrança, esquecimento e narração.

Considerá-lo, por sua vez, leva-nos a tomar em conta, ainda, que tal conhecimento se produz e abre discussões para o campo de uma também política e ética de imaginação histórica, quando, junto a Walter Benjamin, entendemos que as imagens relampejantes do passado, que se apresentam nesse processo de transmissão, podem fazer operar, justo no limiar entre imagem e narração, um choque, uma experiência escandalosa ao presente. Choque esse capaz de desfazer uma ordem temporal estabelecida entre passado e presente, mesclando essas referências no instante imobilizador de um relâmpago. Sendo, então, a descoberta do espaço de ação política "o espaço completo da imagem" imprescindível, na construção de um conhecimento do passado que é finita e não dura mais que um relampejar, mas que nesse trabalho de memória, permite que seus estilhaços penetrem o presente abrindo chances ao seu porvir indeterminado. Logo, tivemos como eixo problemático justo esse entremeio no qual emergem e operam, inseparáveis, imagem e narração como sendo essa evidência indeterminada e contrariante, tão caras para pensar também esse encontro entre as gerações.

Desse modo, Walter Benjamin e Roland Barthes nos ajudaram a caminhar em uma compreensão de História que acontece, é decidida e disputada nas e pelas vicissitudes da narração. Se para Barthes o historiador é um narrador e suas análises interessam-se por apresentar, nas escolhas narrativas da história, o que nelas testemunha não a naturalização dos fatos, mas as lacunas que se recusam a quaisquer capturas de sentido, desviando-nos do óbvio, do já acomodado e preenchido de interpretação, para Benjamin é na ética do movimento do narrador que esse embate também acontece. É ao recolher a matéria prima de suas histórias movendo-se "para cima e para baixo nos degraus das experiências (BENJAMIN, 2012: 232)" que o materialista histórico pode proceder atento e resistente aos perigos de que a história siga o trilho do conformismo e dos vencedores, uma vez que é para a continuidade imprevisível da narração e incorporação de suas experiências às experiências dos ouvintes, em que consiste seu movimento de contar. Insiste na chance de que a narração não se esgote de sentido e possa ser continuada no risco mesmo que isso comporta.

Ainda com esses dois autores, pudemos também discutir uma perspectiva da linguagem que não sirva a imperativos que intentem submeter a sua ação. Com Benjamin, a linguagem fora tomada em seu caráter mágico, pelo qual ela não cumpriria uma função utilitária ou informativa, mas comportaria em sua expressão o caráter político, criador e infinito que lhe é



intrínseco tendo, inclusive, o passado, como condição de uma conversa. Ou seja, em seu aspecto expressivo, em exercício, como ato, em que consiste a sua magia. Barthes (2013), por sua vez, ao colocar em questão o modo fascista da língua que nos impõe a falar de determinado modo, nos chama a atenção para a chance de criação de uma linguagem outra, que se encaminharia muito mais pelas veredas da ficção. Desse modo, para o autor, há uma ilusão de objetividade no discurso histórico que consiste justo na ocultação de seu caráter narrativo, ocultação das escolhas que são feitas para a narração e que, tomada como fatos, produzem efeitos de realidade. Retomar o aspecto narrativo e ficcional da linguagem na produção historiográfica teria a ver com o encontrar, tal como o consideramos se produzir no texto literário, o seu “detalhe insignificante”, explorando e pondo em análise, inclusive, a riqueza e a complexidade dos processos de significação, pensados de modo inseparável aos códigos e contextos culturais em que são produzidos, podendo ainda desmascará-los em sua construção ideológica. Nessa abertura de significação a que se atenta Barthes estaria a evidência contrariante que temos trabalhado até aqui.

Nesse sentido, Giorgio Agamben e Maurice Blanchot intensificam ainda para esta discussão o que seria um legado imemorable da memória transmitido na linguagem. Aquilo que seria uma recordação que nada recorda, a abertura que constituiria a linguagem humana como tal. O que para Blanchot é o longínquo de todos nós: o que na memória e em seu trabalho é vigiado pelo esquecimento. Um esquecimento que, diferentemente de um nada, é a manutenção mesma de uma prova indeterminada que se dá a transmitir e pela qual o narrar, em sua força criadora, possa existir. A narrativa testemunhando, então, “um enigma de uma mudança indefinida” capaz de nos tirar de qualquer dado seguro e, nisso, consistiria o expor-se ao risco pela narração.

Por fim, é no intento de propormos uma linguagem, uma transmissibilidade e relação com o passado que não nos prive desse risco de que falamos, trouxemos Michel Foucault (2011) para o debate, com aquilo que nos apresenta, dentre um dos aspectos da vida cínica, um modo de dizer que, dizendo-se, expõem-se ao risco: o que chamará de “coragem de verdade”. Ou seja, a coragem de verdade seria não apenas um modo de dizer corajoso pelo que diz, mas um modo de dizer inseparável de um modo de viver, de mostrar e se expor. Nisso estaria o seu exercício corajoso.

Logo, em um dos aspectos da vida cínica o que já mencionamos como sendo uma “vida soberana”, que nos apoiamos: o rei cínico, o antirrei, teria como uma de suas características que o seu modo de vida fosse um combate. O bem que ele faz tem a ver com a agressividade que imprime, e não pelos conselhos que poderia oferecer. O combate que leva adiante se endereça à humanidade quanto a sua maneira também de viver, “São os vícios que afetam o gênero humano inteiro, são os vícios dos homens, e são os vícios que tomam forma, se baseiam [em] ou são a raiz de tantos hábitos, de maneiras de fazer, de leis de organizações políticas ou de convenções sociais que encontramos entre os homens” (FOUCAULT, 2011: 247). Desse modo, podemos entender que o combate cínico incide nas práticas de vida, na maneira como modos de pensar encarnam essas práticas e produzem os também modos de ser de um tempo, do que se faz com essa vida.

O combate cínico devolve, de forma intensificada para a filosofia, a imagem de um espelho estilhaçado, o seu escândalo escancarado, a evidência contrariante que temos apostado.

Dessa maneira, poderia o combate cínico, esse que briga e morde, nos ajudar a pensar um modo de transmissibilidade e relação com o passado e as práticas no presente que não seja apenas da ordem do dizer, mas que esse dizer seja também um gesto, uma atitude? Pode uma ética da transmissibilidade, no limiar entre imagem e narração, tendo a memória como solo de sua inscrição, nos abrir a tal exercício: admitir essa evidencia contrariante e a essa vida outra, corajosa, a que os cínicos nos apontam como prática de existência?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Tradição do imemorable. *A potência do pensamento*. Trad.: Antonio Guerreiro e Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autentica editora, 2015.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Martins Fontes: São Paulo, 2012

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Perspectiva: São Paulo, 2020.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas v.1. Obras Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p.37-50, 2012.



BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas v.2. Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, p.17, 2012.

BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro:Rocco, 1987.81-144.

BLANCHOT, Maurice. Memória Esquecida. *A conversa infinita 3 – a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Conhecimento pela montagem. *Diante do tempo – história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagem do tempo sofrido*. Trad.: Marcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROSS, Frédéric. Situação do curso. *A coragem da verdade*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as Crônicas*. Rocco Digital: 2018.

MATOS, Olgária Chain Feres. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo no contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MURICY, Kátia. A magia da linguagem. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Nau editora, 2009.

ROLNIK, Suely. *À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. São Paulo: Boletim de Novidades Pulsional - Centro de Psicanálise, Ano V, no 41: 33-42, 1992.

NOTAS

ⁱ Uma referência do canto flamenco é o 'cantaor' Camarón de Isla: <https://www.youtube.com/watch?v=91VosWplMoE&t=40s> e da dança, a 'bailora' Carmen Amaya: https://www.youtube.com/watch?v=LToBHmnN2L8&list=RDLToBHmnN2L8&start_radio=1

